

"TREASURE ISLAND": UM TESOURO INESGOTÁVEL

MARIA LAURA BETTENCOURT PIRES

À MEMÓRIA DO JOÃO

*"Glory of youth flowed in his soul:
Where is that glory now?
Give me again all that was there
Give me the sun that shone!
Give me the eyes, give me the soul
Give me the lad that's gone!"*

Robert Louis Stevenson

Coleridge, numa passagem de *Biografia Literaria*, a propósito dos poemas de Wordsworth, fala de:

"...an inexhaustible treasury but one for which in consequence of the film of familiarity and selfish solicitude we have eyes that see not, ears that hear not, and hearts that neither feel nor understand"⁽¹⁾.

Embora as palavras de Coleridge se possam aplicar a qualquer obra de arte, pareceram adequadas para o subtítulo deste trabalho, por nele se pôr a hipótese de que *Treasure Island* não seja apenas uma história de aventuras, mas que na narrativa de Stevenson haja "an inexhaustible treasury", que os nossos olhos de tão habituados não vêem.

⁽¹⁾ *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, ed. George Watson, Everyman's Library, (London, 1955), ch. XIV, p. 169.

O objectivo que se pretende atingir é, pois, confirmar essa hipótese. Propomo-nos, tal como os protagonistas de *Treasure Island*, ir desenterrar o tesouro escondido. E, uma vez encontrado, analisá-lo, aferindo o seu valor tanto na história da literatura infantil, onde tem, sem dúvida, um lugar à parte, como na literatura inglesa.

Não se pretende negar que Stevenson tenha escrito *Treasure Island* para crianças. Ele próprio, no ensaio *My First Book — Treasure Island*⁽²⁾, nos relata como a história foi inicialmente escrita para divertir o enteado, Lloyd Osbourne, que tinha então onze anos. Stevenson afirma claramente: “It was to be a story for boys”⁽³⁾. Sabemos também que foi publicada pela primeira vez num periódico infantil — *Young Folks*⁽⁴⁾.

Stevenson, nas duas dedicatórias que escreveu para a primeira edição, além de dedicar o livro a “S.L.O. an American gentleman”, o enteado, no poema *To the Hesitating Purchaser* que antecede a narrativa, dirige-se a “the wiser youngster of today” e a “studious youth”.

Nas cartas que enviou a W.E. Henley⁽⁵⁾, quando estava a escrever *Treasure Island*, Stevenson dá amplos pormenores sobre a elaboração da narrativa e as suas personagens e refere-se-lhe igualmente como “a story for boys”⁽⁶⁾.

A intenção deste estudo é demonstrar que, embora escrevendo para crianças — e utilizando técnicas da literatura tradicional, como veremos — Stevenson se serviu desse meio para pôr em prática a sua

⁽²⁾ Stevenson escreveu este ensaio em Agosto de 1894 para *The Idler*, o periódico publicado por Jerome K. Jerome. Mais tarde, foi incluído em *The Works of Robert Louis Stevenson, Miscellanies*, vol. IV, (Edinburgh, 1896), pp. 285-297.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 289.

⁽⁴⁾ Este periódico começou por ter o título, decerto bem soante aos ouvidos vitorianos, *Our Young Folks' Weekly Budget*. Mais tarde, mudou para *Young Folks' Paper*. Depois de Stevenson ter deixado de colaborar passou a chamar-se significativamente, *Old and Young*.

⁽⁵⁾ *The Letters of Robert Louis Stevenson to his Family and Friends*, ed. Sidney Colvin, (London, 1901).

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 219-221. Carta a W.E. Henley datada Braemar 25/8/1881 e assinada “R.L.S. Author of Boys' stories”.

teoria literária, que explicita claramente em alguns ensaios⁽⁷⁾, e para exprimir uma visão crítica do mundo que o rodeava. Ao fazê-lo e ao obter inegável sucesso, participou num movimento de renovação da literatura que se prolongou até aos nossos dias.

Robert Louis Stevenson surge assim não só como um bom contador de histórias, o que lhe grangeou o título de *Tusitala*⁽⁸⁾, mas como um escritor responsável, que, no fim do século XIX, contribuiu para a evolução da ficção narrativa na Grã-Bretanha.

Visto que a obra se destinava a crianças, teremos de ver a que tipo de literatura esses pequenos leitores estavam habituados. Para se poder avaliar o que havia de inovador em *Treasure Island*, examinaremos alguns aspectos da narrativa.

Por outro lado, interessa também investigar os motivos do êxito que a obra veio a ter entre o público leitor adulto.

Concluir-se-à, assim, se as razões da extraordinária popularidade, que transformou *Treasure Island* num marco na obra⁽⁹⁾ e, consequentemente na vida⁽¹⁰⁾ de Stevenson de 1883, são as mesmas que fazem com que hoje em dia continue a ser publicado para crianças, lido com prazer por adultos e seja ainda objecto de análises e críticas literárias.

A narrativa que conhecemos como *Treasure Island* foi publicada pela primeira vez no periódico infantil *Young Folks*, como já vimos. Veio a lume como um folhetim semanal intitulado *Treasure Island; or the Mutiny of the Hispaniola*. Começou no nº 565 em 1 de Outubro de 1881

⁽⁷⁾ *Works*, vol. I, *Memories and Portraits*, pp. 267-283; vol. IV, *On Some Technical Elements of Style in Literature*, pp. 236-260.

⁽⁸⁾ *Tusitala* foi o nome que os habitantes de Samoa atribuíram a Stevenson. Significa contador de histórias. Em *Tusitala: a New Reminiscence of R.L.S.* de Rev. S. J. Whitmee (*Mason*, pp. 230-234) lê-se: It was a name, a title, and a description of his occupation, all in one word".

⁽⁹⁾ Em *My First Book — Treasure Island (1894)*, (*Essays and Fragments Written at Vailima*), Stevenson afirma: "... the Great Public regards what else I have written with indifference..." (*Works*, vol. IV, p. 285).

⁽¹⁰⁾ J.A. Steuart, *Robert Louis Stevenson, Man and Writer*, (London, 1924), considera a publicação de *Treasure Island* "a central turning point of his history" (p. 316).

e terminou em 28 de Janeiro de 1882. Era assinada com o pseudónimo *Captain George North*⁽¹¹⁾.

O uso do pseudónimo pode ter sido motivado por Stevenson temer um insucesso ou por ter hesitação em ligar o seu nome à literatura infantil. É de notar que pretendeu também dar a ideia que o autor era um marinheiro.

Um ano mais tarde, Robert Louis Stevenson, que inicialmente tinha intitulado a história *The Sea Cook of Treasure Island: A Story for Boys*, publicou-a sob a forma de livro⁽¹²⁾, que assinou com o seu próprio nome e a que deu o título *Treasure Island*. De então para cá a obra tem tido inúmeras edições⁽¹³⁾.

Embora só tivesse recebido £ 34 7s. 6d. pelo folhetim, a publicação de *Treasure Island* trouxe a Stevenson a independência económica. Em 1883, venderam-se cinco mil exemplares e, apesar de terem sido feitas edições piratas nos E.U.A., só até 1901 já tinham sido vendidos setenta e cinco mil, que lhe renderam £ 2000⁽¹⁴⁾.

A primeira adaptação para o teatro foi feita, em 1915, por J.E. Goodman. Foi representada pela companhia *Punch and Judy Theatre*. Tem havido também várias adaptações para o cinema e para a televisão. Em 1950, para celebrar o centenário do nascimento de Stevenson, a B.B.C. emitiu vários programas. Entre eles destacou-se uma peça intitulada *Treasure Island*, que foi produzida por Thurston Holland. Jonathan Elkus, em 1962, apresentou *Treasure Island — a Musical Play*.

Stevenson, que na sua juventude actuou em várias representações

⁽¹¹⁾ Stevenson chegou a assinar cartas a *Young Folks* com "Capt. George North" (James Dow, *R.L.S. and the Young Folks Readers*, Masson, pp. 206-209).

⁽¹²⁾ Foi publicado pela editora Cassell and Company de Londres em 14 de Novembro de 1883, a tempo portanto das compras de Natal. (*Robert Louis Stevenson — The Critical Heritage*, ed. Paul Maixner, London, 1981, p. 16).

⁽¹³⁾ V. *The Stevenson Library of Edwin J. Beinecke — Catalogue of a Collection of Writings by and about Robert Louis Stevenson* (New Haven, 1951), p. 118.

⁽¹⁴⁾ Richard Aldington, *Portrait of a Rebel — The Life and Work of Robert Louis Stevenson* (London, 1957), p. 150. Até 1887 tinham já sido feitas cinco edições "pirata" nos E.U.A. V. P. Maixner, *Robert Louis Stevenson, The Critical Heritage*, p.29.

de amadores⁽¹⁵⁾, e que se referia às personagens de *Treasure Island* como *puppets*⁽¹⁶⁾, teria, decerto, ficado encantado com o facto de a sua obra ser dramatizada.

Praticamente logo a seguir à publicação, começaram também a surgir traduções nas mais variadas línguas⁽¹⁷⁾, até em latim e em hebraico.

Treasure Island transformou-se assim num dos clássicos da literatura infantil, não só na Grã-Bretanha como em todo o mundo.

Numa das já mencionadas cartas que enviou ao seu amigo e agente literário, W.E. Henley, Stevenson, a propósito de *The Sea Cook*, escreve:

"If this don't [sic] fetch the kids they have gone rotten since my days. You will be surprised to learn it is about Buccaneers, that it begins in the Admiral Benbow public house on Devon Coast, that it is all about a map and a treasure and a mutiny and a derelict ship and a current and a fine old Squire Trelawney (the real Tre, purged of Literature and sin to suit the infant mind) and a doctor and another doctor and a sea-cook with one leg and a sea song with chorus yo-ho-ho and a bottle of rum..."⁽¹⁸⁾.

Temos aqui, feito pelo próprio autor, um resumo da narrativa em que nos são referidas algumas das personagens e dos elementos de que se serviu.

⁽¹⁵⁾ As representações e os ensaios realizavam-se em casa do Professor Fleeming Jenkin e eram um grande acontecimento social em Edimburgo. (J.C. Furnas, *Voyage to Windward — The Life of Robert Louis Stevenson* (London, 1952), p. 60. Stevenson era membro da Shakespeare Union e chegou a representar o Rei em *Richard II* e Orsino em *Twelfth Night*, (Masson, pp. 101-125, 166).

⁽¹⁶⁾ *My First Book, Works*, vol. IV, p. 287.

⁽¹⁷⁾ Em França foi traduzido em 1885. Em 1902 foi publicada a primeira tradução em alemão. Foi editado em Braille em 1916 (*Beinecke*, vol. I, p. 118). A primeira tradução portuguesa da autoria de Oliveira Abrantes foi publicada pela Editorial Inquérito, s.d.

⁽¹⁸⁾ Carta datada Braemar, 25/8/1881. *Letters*, p. 223.

É curioso compará-lo com o anúncio que antecedeu a publicação do folhetim em *Young Folks* em 24 de Setembro de 1881:

“Treasure Island — a deeply — interesting romance of sailors of the olden style and of the sea that is old yet ever new... a thrilling and dramatic work...”⁽¹⁹⁾.

Prosseguindo com a nossa *treasure hunting* faremos seguidamente uma análise narrativa acompanhada de comentários comprovativos de que se trata de algo mais do que uma simples história de aventuras.

Logo de início deparamos com o título e com as mudanças que este foi sofrendo. *The Sea Cook or the Treasure Island: a Story for Boys* parece realmente ser apenas o título próprio para um relato das aventuras de um pirata que se fazia passar por cozinheiro⁽²⁰⁾.

Foram os editores de *Young Folks* que suprimiram *The Sea Cook* e puseram em realce a segunda parte do título escolhido por Stevenson⁽²¹⁾. Contudo, acrescentaram *The Mutiny of the Hispaniola*, decerto porque estava de acordo com os títulos das restantes histórias que publicaram na mesma época, como *Don Zalva, the Brave, Round the World* e *Jack Haskaway, the Mid*⁽²²⁾.

Stevenson na primeira edição manteve apenas *Treasure Island*. Estava, sem dúvida, consciente de que este título era constituído por duas palavras que sugeriam dois dos mais antigos temas relacionados com aventura: o tesouro e a ilha.

A busca do tesouro é dos temas mais explorados desde os primórdios da literatura. Já em *As Mil e Uma Noites* surgia na história

⁽¹⁹⁾ Citado por J.A. Steuart, R.L.S. — *Man and Writer*, p. 330.

⁽²⁰⁾ Stevenson pensou também em intitular a história *John Silver Pirate*, o que é revelador da importância que atribuía à figura de Silver. (Masson, p. 209).

⁽²¹⁾ J.A. Hammerton, *Stevensoniana — An Anecdotal Life and Appreciation of Robert Louis Stevenson* (Edinburgh, 1907), p. 55.

⁽²²⁾ Apesar de publicar histórias de baixo nível como *Miguel the Marksman* e *The Gitano of Puerto del Sol* (W.E. Henley, *Some Novels of 1899* (London, 1904, p. 54), *Young Folks* era o jornal infantil com mais mérito na época. Steuart afirma mesmo: “About 1880 [it was] the only boys’ paper of good class” (*op. cit.*, p. 316).

de Aladino. Jasão e os Argonautas procuram o Velo de Ouro. É também o assunto de muitos romances medievais, como os do Ciclo da Demanda do Graal. No tempo de Stevenson continuava a inspirar escritores como Rider Haggard e Alexandre Dumas.

A ilha longínqua simboliza o paraíso perdido, o jardim das Hespérides, a ilha boreal onde se vive sempre na Idade do Ouro, a ilha feérica de Avalon da mitologia céltica e a ilha de Thule dos heróis dos romances da Idade Média. Para Marie Louise von Franz⁽²³⁾, a ilha representa uma zona longínqua do inconsciente que não tem relação com o Eu.

É, portando, estranha e está isolada. Será assim uma zona afastada que não tem contacto com o resto da personalidade.

Como veremos, todas as "promessas" feitas no título foram cumpridas por Stevenson no desenrolar da narrativa.

A seguir à página do título, deparamos com as duas dedicatórias, a que já foram feitas referências. Também elas são bastante reveladoras do percurso que o autor se propõe seguir.

No poema, Stevenson dirige-se a um jovem que considera o seu leitor ideal. E espera que demasiado estudo não lhe tenha tirado o apetite — "his ancient appetites" — para o que se propõe contar-lhe:

"...sailor tales to sailor tunes
Storm and adventure, heat and cold
... schooners, island, and maroons
And Buccaneers and buried Gold..."⁽²⁴⁾.

Tal como os velhos contadores de histórias que pretendem aguçar a curiosidade dos ouvintes, Stevenson, além de lhes dizer qual vai ser o tema do seu "conto", diz-lhes também, de forma bem explícita, como vai contá-lo:

⁽²³⁾ Marie Louise von Franz, *L'Ombre et le Mal dans les Contes de Fées* (Paris, 1980) p. 322 *et passim*.

⁽²⁴⁾ *Treasure Island* (ed. Collins' Clear Type Press, London and Glasgow, 1952), p. III. Todas as referências serão feitas a esta edição.

“And all the old romance, retold
Exactly in the ancient way...”⁽²⁵⁾.

Da segunda dedicatória, é de salientar a frase “...in accordance with whose classic taste the following narrative has been designed...”⁽²⁶⁾.

Stevenson, tal como já tinha feito no poema, afirma que vai “contar a sua história, de acordo com os moldes clássicos consagrados nos antigos romances.

Esta advertência justifica, de algum modo, o relevo dado neste trabalho às semelhanças entre as técnicas narrativas utilizadas em *Treasure Island* e nos velhos contos tradicionais.

Ao fazer um breve estudo do que Stevenson denomina “the old romance”, verifica-se que ele seguiu as regras e “recontou” o seu romance à moda antiga.

Toda a narrativa adquire assim mais sentido e fica como que iluminada até nos “recantos” que, inicialmente, poderiam parecer mais obscuros.

É curioso seguir a evolução do significado da palavra *romance* no O.E.D. e constatar que de um conto em verso na Idade Média, através dos romances de cavalaria, passou, em 1831, a significar *romantic novel*.

Muitos críticos, como Northrop Frye⁽²⁷⁾ e Robert Scholes⁽²⁸⁾, se têm debruçado sobre este tipo de literatura. Segundo eles, são vários os requisitos necessários para que se possa classificar uma obra como *romance*. Analisando *Treasure Island*, verifica-se que Stevenson os satisfaz praticamente a todos.

Um desses requisitos é que a narrativa relate as aventuras de um herói e que estas tomem a forma de uma demanda ou uma viagem que termina com o seu regresso triunfal e cuja descrição nos oferece uma fuga da vida de todos os dias.

⁽²⁵⁾ *Ibid.*.

⁽²⁶⁾ *Ibid.*, p. V.

⁽²⁷⁾ *Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), *Fables of Identity* (N. York, London, 1963), *A Study of English Romanticism* (Brighton, 1983).

⁽²⁸⁾ *The Nature of Narrative* (London, N. York, 1966), *The Fabulators* (London, N. York, 1967), *Elements of Fiction* (London, N. York, 1968).

As características do herói são também determinantes. O herói é um ser humano, mas faz maravilhas, as leis naturais do mundo em que ele se movimenta parecem estar suspensas. Basta pensar nos prodígios de coragem e resistência física que Jim Hawkins demonstra ao longo da narrativa para se constatar como ele se adapta ao tipo do herói do romance. Uma vez no mundo diferente para onde são transportados pela viagem, os heróis modificam-se.

Outro aspecto igualmente focado é o facto de que o protagonista do romance deve estar isolado e que a sua demanda deve ter por objectivo restabelecer a ordem dentro de si próprio ou na sociedade em que vive.

Aplicando de novo esta característica a Jim, verifica-se que, além de orfão de pai, ele deixa a mãe antes de iniciar a viagem e que as suas grandes aventuras, como o recuperar do *Hispaniola*, são realizadas quando está totalmente só.

Acontecimentos extraordinários e improváveis, como o de um rapaz inexperiente conseguir dirigir um barco, põem-nos perante o inexplicável, o que constitui outro dos elementos do romance.

Segundo Auerbach⁽²⁹⁾, o herói do romance não tem uma tarefa política ou histórica a realizar. A demanda é sobretudo destinada a dar-lhe conhecimento sobre si próprio ou até a imortalidade. A fama de que Jim goza como protagonista de uma obra tão conhecida como *Treasure Island* é, de certo modo, uma forma de imortalidade⁽³⁰⁾.

Tal como os heróis dos romances antigos, Jim, a quem são dadas várias tarefas impossíveis para realizar, não pode quebrar o seu código pessoal de honra. Prefere sofrer as consequências e mesmo a tortura do que trair a combinação feita com Silver e parece-lhe justificação suficiente ter dado a sua palavra. Por isso diz: "Silver trusted me; I passed my word, and back I go"⁽³¹⁾.

Continuando na procura de semelhanças com os heróis dos

⁽²⁹⁾ Erich Auerbach, *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature* (trad. Willard R. Trask, Princeton, 1953).

⁽³⁰⁾ O *Squire* vaticina a Jim: "You'll make a famous cabin-boy, Hawkins" (*Treasure Island*, p. 47).

⁽³¹⁾ *Ibid.*, p. 229.

romances medievais, verifica-se que, embora virtuoso, Jim é desobediente como Huon de Bordeaux e, como Amadis, o donzel do mar, o caminho que o leva à aventura é o oceano.

O facto de a acção se realizar num local que não é geograficamente determinado — Jim propõe-se relatar a sua aventura “keeping nothing back but the bearings of the island”⁽³²⁾ — e numa data igualmente indefinida “in the year of grace 17 —”⁽³³⁾ é considerado também característico deste tipo de narrativa, cujo fim é sobretudo relatar a busca da aventura.

Embora Stevenson faça poucas descrições da ilha, sabemos que ela é inóspita, até porque os piratas adoecem devido a febres provocadas pelos pântanos. Tal como nos romances tradicionais, a natureza tem algo de selvagem e ameaçador. Jim refere-se a “the look of the island, with its grey, melancholy woods”⁽³⁴⁾ e confessa: “... from that first look onward, I hated the very thought of Treasure Island”⁽³⁵⁾.

Verifica-se igualmente que as cenas de violência e morte, a sensação de pavor, que Jim sente frequentemente e que o leva a excluir “You may fancy the terror I was in!” e “Terrified as I was...”⁽³⁶⁾, assim como o confronto físico e psicológico com o pirata Long John Silver, que personifica o monstro ou dragão a vencer, poderiam ser alguns dos já referidos pontos obscuros da narrativa. Integram-se, porém, nas provas habituais dos ritos de passagem a que o herói tem de se submeter para cumprir a sua tarefa e sair das trevas para a luz.

É curioso ainda notar que, além do que ganha em realização pessoal, a recompensa de Jim não é o amor, como em tantos romances medievais, mas algum ouro, o que, até certo ponto, se pode considerar dentro dos parâmetros da concepção vitoriana de recompensa.

⁽³²⁾ *Ibid.*, p. 1.

⁽³³⁾ *Ibid.*.

⁽³⁴⁾ *Ibid.*, p. 94.

⁽³⁵⁾ *Ibid.*, p. 84.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*. Encontram-se expressões relacionadas com medo e terror ao longo de toda a narrativa, como p.e., nas páginas 12, 19, 21, 24, 26, 27, 28, 38, 39 e 57.

Além da sua parte do tesouro, no fim da aventura Jim aprendeu muito sobre o mundo em geral e ficou consciente de capacidades interiores que, de outro modo, talvez ignorasse até ao fim da vida.

O sangue-frio e a coragem que demonstrou durante a viagem pareciam indicar que a sua vida iria ser aventureira e acidentada. Porém, através dos confrontos a que foi submetido, e sobretudo devido ao facto de ter recusado o convite de Silver para partilhar da sua vida, Jim, ainda como qualquer dos heróis dos antigos romances, aprendeu algo sobre si próprio. Ficou consciente da sua opção e exprime-a claramente ao dizer: "Oxen and wain-ropes would not bring me back again to that accursed island"⁽³⁷⁾.

Feitas estas considerações sugeridas por "all the old romance, retold exactly in the ancient way", várias outras conclusões se podem tirar das dedicatórias. É de mencionar a honestidade do escritor que, logo na primeira página, avisa o comprador hesitante — "the hesitating purchaser" — do que vai encontrar se resolver adquirir o livro.

Na primeira dedicatória, a que já foram feitas referências, detecta-se ainda uma atitude de crítica social. De facto, ao pôr a hipótese de que os jovens da sua época, porque são obrigados a estudar (repare-se nos adjectivos *wiser* e *studious*) possam ter perdido o gosto pelos contos e pelos romances de outrora, Stevenson está ironicamente a censurar a educação vitoriana.

Em apenas algumas linhas dá-nos uma imagem das crianças da sua época — "... studious youth no longer crave...".

Estudos sociais sobre o século XIX demonstram que o maior interesse da família era que os jovens adquirissem conhecimentos. As crianças eram tratadas como adultos pequenos e ignorantes e, se liam alguma obra que não fosse de estudo, esta tinha de ter uma moralidade utilitária⁽³⁸⁾.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, p. 263.

⁽³⁸⁾ V. R. G. Chabria, *The Child in Victorian Fiction* (tese de doutoramento não publicada apresentada à Universidade de Edimburgo em 1954); M.H. Cunningham, *The Triumph of Fantasy: Childhood and Children's Literature in Victorian England* (tese de doutoramento não publicada apresentada a New School for Social Research em 1978).

Steven Mintz, ao publicar recentemente o resultado de uma investigação sobre a família vitoriana, a que deu o título significativo de *A Prison of Expectations*, afirma:

“Fiction shaped moral standards and furnished people... with a complete frame of reference and a shared set of norms and aspirations”⁽³⁹⁾.

Curiosamente, uma das famílias que Mintz investigou foi a de Stevenson, que considera típica e a respeito da qual diz:

“A glimpse into Stevenson household provides a first indication of the double-edged character of the Victorian home, which was idealized as a “walled garden”, a recuperative oasis from the material corruptions of the outside world, but that was also regarded as the primary instrument for shaping children’s character in order to prepare them for adult-hood responsibilities”⁽⁴⁰⁾.

Mintz foca, portanto, dois aspectos. Por um lado, refere-se ao objectivo utilitário da literatura e por outro à função repressora da família.

Ambos têm a ver com Stevenson, pois ele reagiu contra estas duas facetas que caracterizavam o mundo em que vivia.

Escrever *Treasure Island* foi justamente uma forma de contestar a sua época, a propósito da qual dizia:

“Our civilization is a dingy ungentlemanly business: it drops so much out of man”⁽⁴¹⁾.

Com a sua maneira de viver, irreverente e indisciplinada,

⁽³⁹⁾ *A Prison of Expectations — The Family in Victorian Culture* (N. York, 1983), p. 32.

⁽⁴⁰⁾ *Ibid.*, p. 11-12.

⁽⁴¹⁾ *The Letters of Robert Louis Stevenson to his Family and Friends*, Carta a W.E. Henley, s.d.

Stevenson contribuiu também para alterar a noção do que era considerado uma família exemplar, segundo os moldes vitorianos⁽⁴²⁾.

Tal como disse J.B. Priestley em *The Immortal Memory of Robert Louis Stevenson*:

"His values in his life were as romantic as the values in his literature. He lived as he believed. Thought and practice were in him the same thing"⁽⁴³⁾.

Através da obra de Stevenson obtém-se uma imagem da sua própria infância no "walled garden" a que Mintz se referiu. Muito se poderia dizer, por exemplo, a propósito de *A Child's Garden of Verses*, que tem tanto de autobiográfico.

Também se pode considerar que Jim, o jovem herói de *Treasure Island*, representa Stevenson. Tudo o que nos é contado sobre a viagem e as aventuras do rapaz isolado no mundo hostil que o rodeia corresponderia ao percurso biográfico do autor.

Ao ler os relatos da infância de Stevenson, constata-se que ele foi educado segundo os parâmetros então correntes. Confessa, por exemplo, que a sua cama de criança tremia à noite, não só devido aos acessos de febre, que frequentemente tinha, como ao pavor causado pelas histórias aterrorizantes, "bogle stories", que a ama "Cummy" lhe contava.

São múltiplas as referências em obras literárias (como, por exemplo, nas de Dickens⁽⁴⁴⁾ e Gosse⁽⁴⁵⁾ que dão uma imagem da criança

⁽⁴²⁾ Jenni Calder, *Robert Louis Stevenson — A Life Study* (Edinburgh, 1980), afirma a este propósito: "He was involved in two of the major late Victorian storm centres-religious belief and questioning conventional love and marriage" (p. 34).

⁽⁴³⁾ *A Great Deal of Edinburgh in Stevenson's Style*. Mr J. B. Priestley *Appraisal*, *The Scotsman*, Tuesday, November 14, 1950.

⁽⁴⁴⁾ Dickens refere-se às histórias macabras que a nurse Mary Weller lhe contava sobre o seu "nursery horror-hero", o *Captain Murderer*, e ao facto de ler um *penny dreadful* intitulado *The Terrific Register* (Angus Wilson, *The World of Charles Dickens*, London, 1970, pp. 28, 29 e 34).

⁽⁴⁵⁾ Edmund Gosse relata acontecimentos da sua infância em *Father and Son*.

e da educação nesta época. Ruskin⁽⁴⁶⁾ e J.S. Mill⁽⁴⁷⁾, nas suas autobiografias, referem-se ao efeito do permanente “negative reinforcement”⁽⁴⁸⁾ a que foram submetidos na infância. Ao falar dos seus primeiros anos, Dickens evoca igualmente o medo que sentia⁽⁴⁹⁾. Butler, na sua obra autobiográfica *The Way of All Flesh*, publicada alguns anos mais tarde, em 1903, ainda se refere com amargura às recordações de infância.

O desejo de preparar as crianças para as responsabilidades da vida adulta, e a noção (totalmente diferente da nossa) de que era normal sentir medo na infância levavam os pais e educadores vitorianos a não hesitarem em criar sentimentos de culpa e de pavor naqueles que pretendiam formar.

Devido à norma geralmente aceite de que o mais importante era disciplinar as crianças⁽⁵⁰⁾, as leituras que lhes eram destinadas deviam também contribuir para as influenciar moralmente.

As regras da educação e o que se pretendia obter com a literatura infantil bem patentes numa obra de Elizabeth Appleton intitulada *Early Education*. Embora publicado em 1820, este guia de educação doméstica foi lido e seguido praticamente até ao fim do século. Elizabeth Appleton aconselhava a que as crianças lessem, ou lhes fosse lido, o que ela classificava como “advise books”. O fim das leituras era acabar com “the child’s inherent wilfulness and sinfulness”⁽⁵¹⁾.

⁽⁴⁶⁾ John Ruskin deixou incompleta a sua autobiografia, *Praeterita, Outliness of Scenes and Thoughts perhaps Worthy of Memory in My Past Life* que foi publicada entre 1885 e 1889.

⁽⁴⁷⁾ A *Autobiography* de John Stuart Mill foi publicada em 1873, portanto no ano da sua morte.

⁽⁴⁸⁾ *The Worlds of Victorian Fiction*, ed. Jerome H. Buckley, Harvard English Studies 6, (Cambridge, Massachusetts, 1975), p. 63.

⁽⁴⁹⁾ V. *The Nurse’s Story* apud *Christmas Stories*. Angus Wilson (*op. cit.*, p. 17) menciona o facto de os próprios brinquedos inspirarem terror ao pequeno Dickens e cita a expressão “the terror of the Mask”.

⁽⁵⁰⁾ Stevenson, em *Treasure Island*, refere-se ironicamente a este processo de educação, ao fazer alguém como Black Dog dizer: “the great thing for boys is discipline, sonny-discipline.” (p. 11).

⁽⁵¹⁾ Elizabeth Appleton, *Early Education*, (London, 1820), pp. 30-31).

Esta visão puritana da criança que nasce com a marca do pecado original justifica o tom moralizador da maior parte da literatura infantil desta época.

A imagem da criança, ou do jovem, que se obtém através da leitura da obra de Stevenson é bastante diferente e revela o quanto a sua posição tinha de inovador e contestatário.

Stevenson não concordava que a criança fosse a imagem da culpa e do pecado. Por isso, ao escrever *Treasure Island*, quis dar aos seus jovens leitores uma obra diferente da maior parte da literatura que lhes era destinada.

Não pretendia que a sua história contivesse qualquer tipo de lição de moral. Para ele, o mais importante era dar prazer aos leitores e prender-lhes a atenção.

Embora no ensaio *My First Book* dê a entender que se trata apenas de "something craggy to break his [Lloyd's] mind upon", escrito em "a very easy style"⁽⁵²⁾, confessa estar satisfeito com a narrativa ao dizer: "I liked the tale myself".

Esta apreciação da parte de quem era tão severo ao criticar as suas próprias obras, além de significativa, deve estar relacionada com o facto de a narrativa satisfazer o objectivo que ele considerava primordial, pois afirma: "The tale seems to have given much pleasure..."⁽⁵³⁾.

Nos ensaios *A Gossip on Romance* e *A Humble Remonstrance*⁽⁵⁴⁾, Stevenson exprime claramente as suas ideias sobre a arte da narrativa e, ao lê-los, facilmente se verifica que *Treasure Island* corresponde aos requisitos do que o seu autor considera: "anything fit to be called by the name of reading"⁽⁵⁵⁾ e

⁽⁵²⁾ *Works*, vol. IV, *Miscellanies* (1986), *Essays and Fragments Written at Vailima*, p. 292.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*, p. 294.

⁽⁵⁴⁾ *Selected Short Stories of R.L. Stevenson*. Ed. Ian Campbell, (Edinburgh, 1980), pp. 23-39. Todas as referências a este ensaio são desta edição.

⁽⁵⁵⁾ *Ibid.*, p. 23.

“the novel of adventure, which appeals to certain almost sensual and quite illogical tendencies in man”⁽⁵⁶⁾.

A noção atrás referida de qual deve ser o efeito da leitura de um livro é também mencionada nos ensaios que revelam até que ponto Stevenson pôs em prática a sua teoria literária ao escrever *Treasure Island*:

“We should gloat over a book, be rapt clean out of ourselves and rise from the perusal, our mind filled with the busiest, kaleidoscopic dance of images, incapable of sleep or of continuous thought”⁽⁵⁷⁾.

“The luxury to most of us... is to be submerged by the tale as by a billow, and only to awake and begin to distinguish and find fault, when the piece is over and the volume laid aside”⁽⁵⁸⁾.

Stevenson afirma ainda que o objectivo que se propõe é escrever “the most lively, beautiful and boyant tales” que tratem de:

“... problems of the body and of the practical intelligence in clean open-air adventure”⁽⁵⁹⁾.

Nos ensaios é-nos também “explicado” o aspecto da violência e das múltiplas mortes que tem sido censurado hoje em dia por se tratar de uma narrativa que se destina à infância. Não impressionava porém as crianças vitorianas pois fazia parte do seu universo⁽⁶⁰⁾.

⁽⁵⁶⁾ *Ibid.*, p. 35.

⁽⁵⁷⁾ *Ibid.*, p. 23.

⁽⁵⁸⁾ *Ibid.*, p. 35.

⁽⁵⁹⁾ *Ibid.*, p. 24.

⁽⁶⁰⁾ Alison Douglas, *The Scottish Contribution to Children's Literature*, *Glasgow Library Review*, 1966, vol. 20, nºs 4 e 5, Winter 1965, Spring 1966. A autora refere-se à frequência de “death-bed scenes” na literatura infantil vitoriana, que fazia parte de “the child's accepted view of life” (p. 4).

Stevenson acha que os bons escritores nos mostram nas suas obras a realização e a apoteose dos sonhos que os homens têm acordados e afirma: "It is not only pleasurable things that we image in our day-dreams"⁽⁶¹⁾.

Para se poder avaliar o que significava em 1881 escrever para as crianças uma obra com as características de *Treasure Island*, tem de se estar consciente de que a época anterior à da obra de Stevenson é considerada "the golden age of educational tale"⁽⁶²⁾.

Os escritores, como já vimos, pretendiam sobretudo ensinar as crianças a serem boas. Os seus contos, denominados *moral tales*, exprimiam a moralidade da classe média, a cujos filhos principalmente se destinavam.

Por outro lado, segundo a concepção puritana, as crianças deviam ser tratadas com a mesma severidade que os adultos visto que, devido à marca do Pecado com que nasciam, também elas tinham tendência para o Mal. Os autores serviam-se das histórias infantis para lhes ensinarem os caminhos do Bem.

A preocupação com o Mal e o Pecado era sobretudo evidente nas obras dos escritores calvinistas, devido à doutrina da predestinação. Mrs Sherwood, por exemplo, em *The Fairchild Family*⁽⁶³⁾, exprime a sua visão pessimista do mundo, ao dizer através de uma das personagens:

"I would have you remember, my dear children, that there is no such thing as being saved... Live without sin, yet you are condemned already for your past sins"⁽⁶⁴⁾.

Stevenson, tal como muitos outros escritores da sua época, ao

⁽⁶¹⁾ *A Gossip on Romance, op. cit.*, p. 30.

⁽⁶²⁾ V. J.S. Bratton, *The Impact of Victorian Children's Fiction*, (London, 1981).

⁽⁶³⁾ Esta e outras histórias evangélicas foram publicadas pela *Religious Tract Society*. V. Humphrey Carpenter and Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literature* (Oxford, 1984), p. 169.

⁽⁶⁴⁾ Citado por Alexander Goldie, *Moral or Educational Tale in Early Nineteenth Century*, p. 74 (Tese de doutoramento não publicada apresentada à Univ. de Edimburgo em 1951).

referir-se às recordações da infância, realça a influência negativa que este “Gospel of Despair” exerceu sobre ele. É revelador, por exemplo, verificar quais as leituras que lhe eram feitas mesmo antes de ele saber ler. A *nurse*, a quem ele ficou ligado para toda a vida, afirma no seu diário⁽⁶⁵⁾ ter-lhe lido várias vezes toda a Bíblia, que era a leitura seleccionada para os Domingos. Aos dias de semana, Stevenson ouvia ler *The Pilgrim’s Progress*, cantava os Salmos⁽⁶⁶⁾ e, se insistisse muito, lia uma história dos chamados *Penny Histories*, que o entusiasmavam sobremaneira.

Segundo Victor Neuburg, que fez um estudo sobre esta “literatura efémera”, que Lamb considerava “the old classics of the nursery”⁽⁶⁷⁾, estes continham versões resumidas dos antigos romances medievais, de histórias de piratas e de folclore. Eram conhecidos por *Penny Histories* devido ao facto de inicialmente (tal como os *Penny Dreadfuls* ou *Penny Bloods* que se destinavam a adultos) serem os *chap* ou *cheapbooks*. Eram distribuídos semanalmente por vendedores ambulantes em pequenos folhetos sem capa que custavam 1 *penny*. Neuburg dá grande importância a este tipo de literatura, que até agora tem sido desprezado ou considerado inexistente. Afirma que foi sobretudo devido aos humildes *Penny Histories*, que eram lidos apenas por velhas, por criadas e por crianças, que os temas dos romances sobreviveram e chegaram até ao século XIX.

Também para o nosso estudo têm muito interesse estes pequenos folhetos⁽⁶⁸⁾ que Stevenson em criança comprava numa modesta loja em Antiqua Street, em Edimburgo. Podem, na verdade, ter sido uma fonte de inspiração para *Treasure Island*.

A ideia de que a literatura infantil tem um papel importante, não só no enriquecimento da imaginação das crianças como também

⁽⁶⁵⁾ *Cummy’s Diary*, ed. Robert T. Skinner (London, 1926).

⁽⁶⁶⁾ Stevenson cantava a versão escocesa dos Salmos, que é conhecida como *Shorter Catechism*.

⁽⁶⁷⁾ Victor E. Neuburg, *The Penny Histories — A Study of Chapbooks for Young Readers Over Two Centuries*, (London, 1968), p. 5.

⁽⁶⁸⁾ Eram pequenos folhetos de 6x4 polegadas vendidos sem capa ou com uma capa de papel.

na transmissão de temas tradicionais até à actualidade, é justamente um dos motivos que nos leva a atribuir o valor de um "tesouro inesgotável" a *Treasure Island*.

Tal como acontecia nos *Penny Histories*, Stevenson escreveu uma história de aventuras com que não pretendia ensinar nem converter os seus jovens leitores. Infringiu até o código moral e a doutrina da predestinação, por não castigar Long John Silver, que se pode considerar um dos representantes do Mal. Ao fazê-lo, Stevenson integrava-se num movimento de reacção contra o "goody-goodyism"⁽⁶⁹⁾ dos escritores de livros infantis que o antecederam.

Stevenson não foi o único que tentou "ressuscitar" a fantasia e que se insurgiu contra a moralidade de fachada da sociedade vitoriana, reagindo simultaneamente contra as doutrinas pessimistas do Calvinismo. A fuga de Silver ao castigo que merecia é a consequência de Stevenson, ao contrário de defender a antinomia da moral puritana, achar que:

"No class of man is altogether bad and each has his own faults and virtues"⁽⁷⁰⁾.

Outros autores de livros infantis, como Mrs Ewing, Lewis Carroll, Kenneth Graham, Andrew Lang, Edward Lear e J.M. Barrie (com o seu *Peter Pan*, que dizem ter sido inspirado pela personalidade de Stevenson) procuraram cada um à sua maneira contribuir para uma gradual transformação da literatura infantil na Grã-Bretanha.

Stevenson tinha uma ideia clara do que eram as características de uma boa história para "the bright troubled period of boyhood"⁽⁷¹⁾, como ficou comprovado com *Treasure Island*. Em *A Gossip on Romance* desvenda, por assim dizer, o seu segredo, ao afirmar:

⁽⁶⁹⁾ Expressão inspirada no título da obra mais representativa da literatura infantil moralista, *Little Goody Two-Shoes*, editada em 1765 por John Newbery. V. M.H. Cunningham, *op. cit.*, p. 90.

⁽⁷⁰⁾ Esta ideia de Stevenson veio a ser desenvolvida em *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*.

⁽⁷¹⁾ *A Gossip on Romance*, p. 23.

“The words... should run thenceforward in our ears like the noise of breakers, and the story, if it be a story, repeat itself in a thousand coloured pictures to the eye... we read story-books in childhood, not for eloquence or character or thought, but for some quality of the brute incident. That quality was not mere bloodshed or wonder. Although each of these was welcome in its place, the charm for the sake of which we read depended on something different from either”⁽⁷²⁾.

Os outros escritores atrás mencionados pretendiam, tal como Stevenson, divertir os seus leitores e não ensinar.

As suas fantasias, utilizando o termo no mesmo sentido que Rosemary Jackson, que considera *fantasy*: “Any literature which doesn’t give priority to the realistic representation”,⁽⁷³⁾ eram uma maneira de protestar contra as convenções impostas à literatura infantil pelo espírito utilitário da classe média vitoriana.

Este tipo de literatura em que domina a fantasia (como acontece nas obras alegóricas) surge em períodos em que uma teologia poderosa, ou uma autoridade política ou familiar é ameaçada de declínio. Walter E. Houghton, em *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, refere-se a esta época justamente como “age of doubt, tension and recall of authority”.

O movimento literário encabeçado por Stevenson corresponde assim a um desejo de sair do convencional e constitui uma crítica das verdades estabelecidas, que são rejeitadas em ar de brincadeira⁽⁷⁴⁾.

O mundo da imaginação dos escritores era demasiado rico para poder ficar contido dentro das convenções do naturalismo vitoriano. A literatura torna-se irreal, fabricada⁽⁷⁵⁾, corresponde à mentira e não à

⁽⁷²⁾ *Ibid.*.

⁽⁷³⁾ Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion* (London, N. York, 1981), p. 13.

⁽⁷⁴⁾ V.W.R. Irwin, *Game of the Impossible — A Rhetoric of Fantasy* (Chicago, London, 1976).

⁽⁷⁵⁾ Ficção provém da palavra latina *fingere* . Significava, portanto, o que era fabricado, fingido, imaginado.

verdade. Entre os escritores escoceses esta reacção foi mais intensa, talvez por entre eles a educação calvinista ser mais severa e por possuírem justamente uma força imaginativa mais rica.

Visto que Stevenson nasceu na Escócia, após ter procurado situar *Treasure Island* na literatura infantil inglesa, tem interesse também verificar qual a sua relação com a literatura para crianças produzida onde ele nasceu. Este tem sido um aspecto pouco estudado e que pode ajudar-nos a caracterizar o autor e a obra.

Robert Louis Stevenson é, sem dúvida, o nome mais importante da literatura infantil escocesa. Se nos debruçarmos um pouco sobre o mundo dos livros infantis produzidos na sua região natal, verificamos que, tanto na escolha do tipo de narrativa como até no modo de a apresentar, Stevenson se integra numa tradição escocesa. Tal facto não quer de forma alguma dizer que o seu tratamento do tema ou estilo não tenham sido originais. Tal como afirma E.M. Eigner, a propósito da originalidade de Stevenson:

"Stevenson took the best wherever he found it and rendered it to the world again with interest"⁽⁷⁶⁾.

A primeira obra literária escocesa escrita para crianças foi *Tales of a Grandfather*, publicada em 1827 por Sir Walter Scott. Scott, na dedicatória, afirma tê-la escrito para o neto Hugh "Littlejohn", que então tinha cinco anos. Escreveu-a para ser lida em voz alta a uma criança, constituindo o famoso "family reading circle" de que há tantas ilustrações desta época. Além de *Treasure Island*, outras histórias infantis escritas nesta altura foram também concebidas com a mesma intenção, como *The Rose and the Ring*, *Alice in Wonderland* e *The Wind in the Willows*. É, porém, provável que a atitude de Scott tivesse inspirado Stevenson.

Também no facto de relatar aventuras ocorridas numa viagem marítima, Stevenson foi antecedido por um conterrâneo. De facto, Michael Scott publicou, em 1829, *Tom Cringle's Log*, com que iniciou

⁽⁷⁶⁾ Edwin M. Eigner, *Robert Louis Stevenson and the Romantic Tradition* (Princeton, N. Jersey, 1956), p. IX.

uma tradição de histórias passadas no mar, tradição essa que foi seguida por Frederick Marryat, W.H. Kingston e Robert Ballantyne. Nenhum deles, contudo, atinge nas suas obras o nível artístico e a riqueza psicológica que encontramos em *Treasure Island*.

Outros escritores escoceses em cujos livros para crianças também se detectam aspectos comuns à obra de Stevenson são George Macdonald, Andrew Lang e J.M. Barrie. Todos eles tentaram renovar a literatura infantil recorrendo a técnicas utilizadas nos contos de fadas.

Este processo de renovação da literatura infantil é bastante mais importante do que pode parecer à primeira vista. Não foi apenas uma mudança no estilo de contar histórias às crianças: transformou-se numa nova filosofia da arte da narrativa, cujas consequências ainda se sentem nos nossos dias.

A ficção narrativa deixa de estar interessada em imitar a vida e relatar os acontecimentos de todos os dias. Passa a procurar dar ao quotidiano real um ar de novidade, de estranheza e de maravilha.

Stevenson exprime esta ideia de forma clara e incisiva:

“The whole secret is that no art does ‘compete with life’... Literature, above all in its more typical mood, the mood of narrative, similarly flees the direct challenge and pursues instead an independent and creative aim... Life is monstrous, infinite, illogical, abrupt and poignant, a work of art, in comparison, is neat, finite, self-contained, rational, flowing and emasculate”⁽⁷⁷⁾.

Ao comparar a arte com a vida, que os realistas pretendiam que a literatura imitasse, Stevenson, no seu estilo habitual, expõe de forma admirável, e em apenas algumas frases, o que se pode considerar o programa da sua teoria literária.

Para ele a novelística não existe devido à semelhança que tem

⁽⁷⁷⁾ *A Humble Remonstrance, Selected Short Stories of R.L. Stevenson*, (Edinburgh, 1980), pp. 33-34. As referências indicadas neste trabalho são desta edição.

com a vida, mas justamente graças à diferença. Essa diferença é o método e o significado da obra.

Dentro desta ordem de ideias, Stevenson, ao escrever *Treasure Island*, em vez de pretender fazer um relato realista e pormenorizado das aventuras de Jim na ilha, deu-lhe a forma de um dos antigos contos (como tinha prometido na dedicatória).

Ao analisar a primeira parte da narrativa, vemos que ela começa com o que pode considerar-se um *cliché*: um velho rei (o pai de Jim) está moribundo, e as aventuras do jovem príncipe ainda imaturo só têm início após a morte do pai.

Tal como acontece com a maior parte dos contos tradicionais, o começo é avassalador e pleno de acção, de forma a despertar imediatamente o interesse do leitor/ouvinte.

Stevenson até parece querer incitar-nos a participar na aventura, pois diz "there is still treasure not yet lifted..."⁽⁷⁸⁾. Sabemos também que ele afirma: "There never was a child... but has hunted gold and been a pirate..."⁽⁷⁹⁾. Segue um padrão previamente estabelecido e utiliza velhos motivos já experimentados, como a busca do tesouro, "retold exactly in the ancient way"⁽⁸⁰⁾.

Logo no princípio, como bom contador de histórias (*Tusitala*), o narrador diz-nos que vai contar a sua aventura porque lhe pediram. Relata também que esta aconteceu em *Treasure Island*, há muito tempo e que existe lá um tesouro.

Outro aspecto, que chocou os críticos, quando da publicação de *Treasure Island*, por se afastar do que era então habitual, foi a ênfase posta nos acontecimentos e não na evolução psicológica e na vida interior das personagens. Pouco ou nada nos é dito sobre a psicologia do herói, que só vamos conhecendo através da sua actuação em vários incidentes.

Chesterton comentou este aspecto dizendo que as personagens

⁽⁷⁸⁾ *Treasure Island*, p. 1.

⁽⁷⁹⁾ *A Humble Remonstrance*, op. cit., p. 35.

⁽⁸⁰⁾ *Treasure Island*, p. III.

pareciam “stock figures”⁽⁸¹⁾. Como é sabido, esta é justamente uma das características dos intervenientes nos contos tradicionais, que chegam, por vezes, a não ter sequer um nome próprio e são designados como “o rapaz”, “o pai”, “o rei” ou “a rainha”.

Stevenson, em *Treasure Island*, pôs em prática a noção, que explicitou em *A Note on Realism*, de que se devia aplicar um “selective criterion” ao que se escrevia. A narrativa ficava assim reduzida a uma forma elementar, cujo conteúdo estrutural era acessível a todos. Esta técnica ajusta-se perfeitamente à dos contos, que, tal como *Treasure Island*, só contêm a descrição indispensável, e corresponde à ideia de Stevenson, quando afirma: “a writer’s job is to render not to explain, to depict not to draw”⁽⁸²⁾.

A necessidade de ‘despojar’ a narrativa, de a aliviar de pormenores realistas leva também a que não nos seja dada a data em que ocorrem os acontecimentos. Stevenson não nos diz “Era uma vez há muitos, muitos anos...” mas usa a técnica equivalente quando Jim declara:

“I take up my pen in the year of the grace 17... and go back to the time when...”⁽⁸³⁾.

Do mesmo modo, como já foi dito, não nos indica a localidade exacta da ilha. “Keeping nothing back but the bearings of the island” é a versão moderna de “in a far, far away country”.

Esta ideia de incluir apenas o que for estritamente necessário, ou até indispensável à narrativa, reflecte-se no estilo. A linguagem de *Treasure Island* pode justamente caracterizar-se não só pela sua simplicidade como por se basear, tal como diria Flaubert, que Stevenson

⁽⁸¹⁾ G.K. Chesterton, *The Narrative Techniques of Robert Louis Stevenson* apud G.K. Chesterton, *A Selection from his Non-fictional Prose* (selected by W.H.Auden), (London, 1970), pp. 129-133. Chesterton refere-se à possível influência das figuras dos teatros de armar, como “Skelt’s Juvenile Drama”, “flat figures that could only be seen from one side” (p. 130).

⁽⁸²⁾ Robert Louis Stevenson — *An Old Song and Edifying Letters of the Rutherford Family*, (London, 1982), p. 15.

⁽⁸³⁾ *Treasure Island*, p. 1.

tanto admirava, na escolha de "le mot juste". Muito da força da narrativa e do encanto do estilo provém da sua clareza e aparente espontaneidade. A força de comunicação que caracteriza a narrativa depende, por certo, do ritmo, das frases curtas e do diálogo eivado de humor. Todas estas características, embora com maior ou menor nível artístico, se encontram infalivelmente nos contos.

São também vários os motivos tradicionais com que deparamos no início e ao longo da narrativa. Além da aventura da demanda, que já foi referida a propósito do romance, há o da mudança de fortuna, que é inerente ao facto de o tesouro ter sido encontrado.

Ao contrário do que é habitual nos contos, o "happy ending" é-nos assegurado logo no princípio pelo facto de ser Jim o narrador e pelas palavras que diz ao referir-se ao tesouro.

Há, no entanto, um aspecto em que está de acordo com as regras (*Anagnorisis*): a história só 'acaba bem', isto é, todos os do grupo de Jim são felizes cada um à sua maneira, depois de terem sobrevivido ao caos. Nas últimas páginas da narrativa, Jim faz até um comentário que está de acordo com a sua *persona* de narrador já adulto e experiente:

"All of us had an ample share of the treasure, and used it wisely or foolishly, according to our natures"⁽⁸⁴⁾.

O capitão reformou-se; Gray estudou e é contramestre e um dos proprietários de um barco; Benn Gunn, ao fim de vinte dias, tinha perdido o que lhe tinha sido atribuído e veio a ter assim a vida que temia: "he was given a lodge to keep"⁽⁸⁵⁾. De Silver não se sabe, mas deve ter ido encontrar-se com a sua mulher negra e viver feliz com ela e com *Captain* Flint, o papagaio.

Jim, uma vez fora da ilha e longe da presença de Long John, aparece-nos no fim da narrativa despojado das suas características de herói de conto de fadas. Ao recusar o convite do pirata, recusa também a vida de aventura e a parte da sua personalidade que o incitava à acção violenta e ao heroísmo. É um Jim mais velho, e sobretudo interessado numa vida tranquila e sem acidentes, que comenta:

⁽⁸⁴⁾ *Ibid.*, p. 262.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 263.

“The bar silver and the arms still lie, for all that I know, where Flint buried them; and certainly they shall lie there for me”⁽⁸⁶⁾.

Jim faz um percurso completo, isto é, volta ao local de partida — a estalagem, de onde mais tarde nos conta o que lhe aconteceu. Aparentemente, esse regresso ao ponto de partida é também psicológico, pois parece haver mais semelhança entre o Jim do princípio da narrativa, portanto antes da aventura, e o Jim do fim, do que entre qualquer deles e o Jim que actua na ilha.

É curioso notar que não é só a Jim que isto acontece. No fim da narrativa todas as personagens retomam o seu aspecto inicial (embora, como já foi dito, tenham ficado mais ricos).

Tal como se tivesse terminado o jogo infantil em que tinham participado, o dr. Livesey deixa de fazer de médico de bordo, o *Squire* Trelawney de fazer de membro de um grupo de aventureiros, o *Captain* Smollett de comandante do *Hispaniola* e o filho do estalajadeiro de grumete e de herói da aventura. O próprio Long John Silver deixa de ser pirata. Provavelmente passa a ser um dono de estalagem respeitável com a sua conta no banco — que nunca tinha tido um deficit — aumentada. Até o náufrago Benn Gunn perde o seu aspecto de figura de pesadelo, que tinha levado Jim a descrevê-lo dizendo: “Whether bear or man or monkey, I could in no wise tell”⁽⁸⁷⁾ e passa a ser um notável solista na igreja aos domingos e dias santos.

Todos parecem sair de um mundo semelhante aos dos sonhos das crianças, mundo esse em que decorreu a aventura mágica de Jim, numa ilha onde iam ter os que naufragavam.

O narrador, aliás, logo no início da história, alude aos sonhos ou pesadelos que teve:

“How that personage haunted my dreams... I would see him in a thousand forms and with a thousand diabolical expressions... To see him leap and run and

⁽⁸⁶⁾ *Ibid.*

⁽⁸⁷⁾ *Ibid.*, p. 107.

pursue me over hedge and ditch was the worst of nightmares"⁽⁸⁸⁾.

E a narrativa termina também com uma referência às visões da ilha — "that accursed island" — que Jim tem em pesadelos:

"... and the worst dreams that ever I have are when I hear the surf booming about its coats, or start upright in bed, with the sharp voice of Captain Flint still ringing in my ears: Pieces of eight! pieces or eight!"⁽⁸⁹⁾.

Também aqui, portanto, há como que um fechar do círculo. Nos nos esqueçamos de que Stevenson, que considera um romance uma obra de arte, diz:

"... a proposition of geometry is a fair and luminous parallel for a work of art"⁽⁹⁰⁾.

Além dos motivos já mencionados, encontra-se também o da inesperada sobrevivência do mais fraco. O grupo de Jim e do dr. Livesey deveria, em princípio, ou melhor, se se tratasse de um relato realista, perder ao lutar com um bando de piratas experimentados e dispostos a tudo, como era o de John Silver. No entanto, tal como nas histórias que todos ouvimos em crianças, por muito inexplicável que pareça, são os "bons" que ganham no fim.

Em *Treasure Island* é sobretudo posto em destaque não o resultado da luta, mas o confronto entre as personagens e o conflito interior do herói, que se debate entre dois opostos éticos.

Chega-se assim ao ponto em que a narrativa pode mais facilmente ser lida a dois níveis. Para o tipo de leitor que Stevenson, em *A Gossip on Romance*, designa como "the schoolboy"⁽⁹¹⁾, trata-se de

⁽⁸⁸⁾ *Ibid.*, p. 4.

⁽⁸⁹⁾ *Ibid.*, p. 263.

⁽⁹⁰⁾ *A Humble Remonstrance*, p. 34.

⁽⁹¹⁾ *A Gossip on Romance*, p. 26.

uma luta entre Jim e os piratas: “that real puss-in-the-corner game of opposites”⁽⁹²⁾.

Pode, portanto, fazer-se uma leitura em que se afirma que o tema de *Treasure Island* é a aventura de um adolescente ainda confuso sobre os valores morais, que é iniciado no mundo da violência e da luta pelo poder. Devido à experiência que adquire, o rapaz aprende a necessidade da disciplina e evolui, pois faz a escolha certa. Depois da sua aventura, o adolescente adquire maturidade e está pronto a entrar no mundo dos adultos.

Para um leitor mais evoluído, que seria “the sage”, por oposição a “school boy”, a narrativa adquire maior interesse porque a escolha que o herói tem de fazer — entre aliar-se aos piratas ou permanecer com o grupo do *Captain Smollett* — representa um dos grandes dilemas da natureza humana: a escolha entre o Bem e o Mal.

Na época em que Stevenson viveu, este problema era agravado pelo facto de os credos e os dogmas em que o Mundo até então acreditava começarem a ser abalados⁽⁹³⁾.

Ao escolher para herói um adolescente em crise, um jovem ingénuo e crédulo, cuja confiança é traída tanto por Pew, como por Silver e que é vítima do que se pode considerar uma sombra enganadora e sádica, Stevenson abriu realmente novos caminhos na ficção narrativa. Fê-lo de forma original, sobretudo por não ter apresentado Long John Silver apenas como “this abominable old rogue”⁽⁹⁴⁾ e “the villain of this tale”⁽⁹⁵⁾.

Na figura complexa de Silver, Stevenson debate um problema que o preocupou durante toda a vida: a ambiguidade da natureza

⁽⁹²⁾ Henry James, *The Robert Louis Stevenson Companion*, ed. Jenni Calder, (Edinburgh, 1980), p. 87.

⁽⁹³⁾ Carlyle exprime o pensamento da sua geração ao dizer: “Our whole relations to the Universe and to our fellow-man have become an Inquiry, a Doubt... all things must be probed into, the whole working of man’s world be anatomically studied”. Citado por Geoffrey Tillotson, *A View of Victorian Literature* (Oxford, 1978), p. 7.

⁽⁹⁴⁾ *Treasure Island*, p. 79.

⁽⁹⁵⁾ *Fables*, I — *The Persons of the Tale*, Works, vol. V, p. 338.

humana. É o mesmo Silver, ao reaparecer em *The Persons of the Tale*, que Stevenson escreveu depois de *Treasure Island*, quem afirma: "I'm [the author's] favourite character... he likes doing me"⁽⁹⁶⁾.

Há críticos que até consideram que é tal o relevo dado à figura do pirata que é ele o verdadeiro herói. É sobretudo na criação desta personagem que Stevenson se afasta das convenções estabelecidas para a literatura infantil. É nela também que está patente todo o seu valor como romancista.

Silver tem uma personalidade complexa e difícil de compreender. As suas reacções são inesperadas e, embora seja um pirata e um criminoso, tanto Jim como o leitor não podem deixar de se sentir atraídos por ele.

É a sua ambivalência moral que o põe numa classe à parte. Jim não consegue deixar de admirar Silver, embora ele minta, mate e não hesite em trair tanto Jim, que parece estimar, como os próprios companheiros ou o capitão e o médico.

Este confronto entre as duas personalidades, a do adulto — que representa o Mal, o Pecado e até o Diabo — e a criança — que personifica o Bem, a Inocência, um Anjo — é um dos elementos de maior interesse e originalidade de *Treasure Island*.

Uma relação como a de Jim e Silver, que é um misto de repulsa e de atracção, de amor e de ódio já tinha sido tratada por James Hogg em *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* entre o Diabo e o Pecador. Hogg também apresenta o Diabo como uma figura ambígua, mas Robert Wringhim é um adulto e tem uma personalidade totalmente diferente da de Jim.

Outro autor que também descreve confrontos entre crianças e adultos que simbolizam o Mal, como os de Pip e Magwitch e Little Nell e Quilp, é Dickens. Porém Dickens tem da criança a visão de um ser angélico, inocente e vítima da sociedade, que é completamente diferente da de Stevenson.

Tanto um escritor como outro contribuíram para que houvesse uma evolução na maneira de considerar a Criança e para que esta tivesse um papel importante na literatura.

⁽⁹⁶⁾ *Ibid.*

Ao atribuir-lhe a função de herói, Stevenson participou no culto sem precedentes que o início do século XIX prestou à Criança. Este período de pastoralismo tardio, em que se via uma época dourada no começo de cada vida, marca um estágio importante na evolução da maneira de apreciar a Infância através dos tempos.

Na Grécia ela era objecto de amor, enquanto que no Antigo Testamento não lhe é atribuído grande significado. É no Novo Testamento que surge a ideia da Criança como símbolo da Inocência e como Salvador do Mundo. No Renascimento, os artistas interessavam-se, sobretudo, pelo aspecto angelical dos primeiros anos.

Nos tempos modernos, antes de se chegar ao extremo de pensar que os jovens são os juízes do mundo, as noções variam conforme as regiões geográficas. De uma forma geral, as crianças aparecem como porta-voz das tendências emotivas e da imaginação.

Nos países protestantes, como já foi referido, consideravam-se as crianças como pecadoras e susceptíveis do castigo do Inferno. Esta noção, além de causas religiosas, tem origem no próprio folclore, que as apresentava como seres maléficos.

As doutrinas calvinistas, que levavam a sociedade a procurar libertar as crianças da marca do pecado original, começaram a ser abaladas pelas teorias de Rousseau. O filósofo francês via na Criança não o pecado mas a inocência original.

O sentimentalismo do *Sturm und Drang* e dos Românticos também altera a visão da Criança. Esta passa a ocupar o centro do mundo. Inventam-se roupas, livros e até penteados infantis. Finalmente, tal como Jim Hawking ou Tom Sawyer, chega a ser o herói de obras literárias.

A psicologia junguiana, com a valorização das forças do Inconsciente, contribui para reforçar o conceito da importância da criança. Ao contrário dos racionalistas que deificam o “superego”, Jung glorifica justamente a parte da personalidade que se pode considerar dominante na infância: o mundo dos impulsos e do irracional.

Stevenson integra-se nesta corrente, pois apreciava sobretudo as virtudes naturais. Utiliza alguns dos seus heróis jovens como símbolo de protesto contra o racionalismo.

A sua visão da Criança situa-se num campo intermédio. Difere

da de Dickens, que identifica a infância apenas como os aspectos mais puros e inocentes da personalidade. Em Jim não encontramos a visão ingênua da criança-vítima da obra de Dickens ou de Dostoievsky.

Por outro lado, nas figuras dos jovens que Stevenson descreve não há marcas satânicas como, por exemplo, nas figuras de Pearl em *Scarlet Letter* ou de Topsy em *Uncle Tom's Cabin*. Também não se pode considerar Jim um precursor das crianças protagonistas de *The Midwich Cuckoos* ou do que Leslie Fiedler denomina "the new good bad boy"⁽⁹⁷⁾.

Além de Stevenson apresentar o seu herói infantil de maneira original, em *Treasure Island*, ele faz ainda o confronto entre a corrupção do adulto e a percepção da criança ("Seducer and Redeemer")⁽⁹⁸⁾. Jim é atraído pelo Mal personificado na figura de Silver e sente intuitivamente a sua ambiguidade.

Jim situa-se na linha de outras crianças observadoras inocentes do Mal, como Maisie e Nick Adam nos romances de James e de Hemingway.

São inúmeras as obras literárias do século XX que prosseguem na senda de Robert Louis Stevenson na medida em que focam as relações da Criança com o mundo maléfico, como *Lust for Child* de Angus Wilson, *Death in Venice* de Thomas Mann e *Concerning the Eccentricities of Cardinal Pirelli* de Ronald Firbank, mas tendem a modificar a imagem do jovem que passa de corrompido a corruptor. Do inocente observador de James e da figura de Jim Hawkins, que vence a nítida atracção que sente pelo adulto que tenta seduzi-lo, passamos a ter o jovem sedutor e causador da destruição do adulto. Esta ideia é levada ao extremo por Nabokov em *Lolita*⁽⁹⁹⁾.

Hughes, em *A High Wind in Jamaica (Innocent Voyage)*, e Golding, em *The Lord of the Flies*, apresentam não já uma criança, mas grupos de crianças que, embora inocentes, reinventam o Mal.

Se bem que não de forma tão nítida, há ainda outro aspecto que

⁽⁹⁷⁾ No! in *Thunder — Essays on Myth and Literature* (London, 1963), *The Eye of Innocence — Some Notes on the Role of the Child in Literature*, III — Boys will be boys! pp. 266-274.

⁽⁹⁸⁾ *Ibid.*, *From Redemption to Initiation*, pp. 274-278.

⁽⁹⁹⁾ *Ibid.*

é comum à obra de Stevenson e à de alguns escritores contemporâneos. Certas facetas ambíguas na relação de Jim com Silver e algumas das suas atitudes no início da narrativa antecipam, de alguma maneira, os anti-heróis da novelística moderna. Isso não invalida que, com a ambiguidade que caracteriza as figuras criadas por Stevenson, o herói de *Treasure Island* seja também uma espécie de ‘super criança’, sempre activo, que enfrenta a tortura e até a morte e que admite: “My curiosity in a sense, was stronger than my fear”⁽¹⁰⁰⁾.

Silver é uma personagem ambígua, como já foi dito, que pode ter sido inspirada pelos *Penny dreadfuls* ou até pelos vilões da obra de Dickens. Mas não é só isso; o seu confronto com Jim pode também representar um dos motivos clássicos dos contos tradicionais — a luta entre o Bem e o Mal, a Luz e as Trevas.

Segundo Marie Louise von Franz, o herói dos contos personifica o *vir unus* dos alquimistas e é mais do que um reflexo de nós próprios. A sua sombra representa certos aspectos da individualidade inconsciente⁽¹⁰¹⁾.

A reacção de amor e repulsa que Jim sente perante Silver corresponde ao que esta psicóloga considera normal perante a aproximação da parte inconsciente da personalidade, que é a ‘sombra’ do herói.

Silver, nas suas frequentes mudanças de atitude e de aliados, demonstra saber sempre adaptar-se às situações. Esta capacidade de tomar várias formas é uma das características do Diabo, que foi amplamente explorada por Hogg⁽¹⁰²⁾.

Long John, como outras figuras da obra de Stevenson que representam as facetas negativas da personalidade humana, revela nas suas respostas sempre prontas uma inesperada cultura⁽¹⁰³⁾. Este aspecto da

⁽¹⁰⁰⁾ *Treasure Island*, p. 34.

⁽¹⁰¹⁾ *La Voie de l’Individuation dans les Contes de Fées* (Paris, 1978), p. 137 et passim.

⁽¹⁰²⁾ Este aspecto da obra de Hogg foi analisado por Ian Campell no seminário de Literatura *Confrontations*, na Universidade de Edimburgo, (1984/85).

⁽¹⁰³⁾ Jim refere-se a Silver dizendo: “He made himself the most interesting companion” (p. 61). Israel Hands afirma: “He had good schooling in his young days, and can speak like a book when so minded” (p. 73).

sua descrição lembra o que se lê na Bíblia a propósito da serpente, que personifica o Mal e é, portanto, o oposto de Deus, mas que é "o mais astuto de todos os animais..."⁽¹⁰⁴⁾.

O poder de fascinação é também uma das características do Diabo medieval, que era denominado "simia dei", e que o deve ter herdado da figura de Wotan.

A ambiguidade e a inesperada cultura de Silver fazem-nos pensar que há algo de completar na sua personalidade e na de Jim. Stevenson, em *Across the Plains*, afirma ter:

"... a strong sense of man's double being which must at times come in upon and overwhelm the mind of every living creature"⁽¹⁰⁵⁾.

Em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* exprime ainda o seu pensamento com mais clareza quando afirma: "man is not truly one, but truly two." e quando declara que estes "dois" estão separados em "provinces of good and ill which divide and compound man's dual nature".

Já nos ensaios se verifica esta tendência para criar pares de personagens, que, sendo antagónicas, se completam. Assim acontece em *Familiar Studies of Men and Books* com o Prince Florizel e o "young man of the cream tarts" e com Villon e o "Burgher". Certamente, como resultado destas tentativas, encontramos também mais tarde figuras que se podem considerar complementares como, em *Kidnapped* (1886) e *Catriona* (1889), David Balfour e Alan Breck e Dr Jekyll e Mr Hyde (1885), Henry e Master of Ballantrae (1889) e Archie Weir e Frank Innes (1896) nas obras a que dão o nome.

Este motivo do par de heróis ou de dois irmãos complementares mas opostos, em que um é o reflexo inverso do outro (motivo pelo qual, um parece demasiado "branco" e o outro demasiado "preto") tem sido bastante estudado na psicologia junguiana. Marie Louise von Franz, a continuadora de Jung que mais se tem dedicado a este campo, faz nas suas obras afirmações que se aplicam inteiramente a Jim e a

⁽¹⁰⁴⁾ *Génésis* 3.1

⁽¹⁰⁵⁾ *A Chapter on Dreams*, apud *Further Memories*, p. 51.

Silver. Esta autora diz, por exemplo, que a narrativa representa uma etapa do desenvolvimento da consciência do herói⁽¹⁰⁶⁾.

Para a fuga e o desaparecimento de Silver também se encontra uma explicação nas teorias da escola junguiana. Barbara Hannah⁽¹⁰⁷⁾ acha que, uma vez que um pouco de sombra tenha sido integrada devido às provas por que o herói passa, as personagens negativas devem desaparecer ou morrer. A relação entre os dois mundos faz-se então naturalmente, e o equilíbrio re-estabelece-se.

Ao contrário da doutrina cristã, segundo a qual devemos abafar as nossas más tendências e procurar a perfeição, a psicologia de Jung, com a qual as ideias de Stevenson parecem coincidir, afirma que devemos estar conscientes da nossa ‘sombra’ e que esta não deve ser esquecida mas sim ‘integrada’.

O desaparecimento de Silver e a sua eventual fuga ao castigo estão relacionados com o problema do Mal e com a moralidade da narrativa.

Foi já dito que este é um dos pontos em que *Treasure Island* se afasta das normas estabelecidas para a literatura infantil. A ambiguidade de Silver, que, apesar de mau, tem em si algo de bom, e sobretudo o facto de ele não ser castigado pelo mal que praticou, fazem com que *Treasure Island* seja completamente diferente da maior parte da literatura infantil desta época, visto que esta era sobretudo constituída pelos chamados *moral tales*.

Nas histórias evangélicas publicadas, pela Religious Tract Society, as crianças liam, por exemplo, versos como este:

“Satan is bad, when I am bad,
And hopes that I with him shall lie”⁽¹⁰⁸⁾.

Também nos chamados *chapbooks*, o Mal quando era apresentado, implicava sempre um castigo.

⁽¹⁰⁶⁾ *L’Ombre et le Mal dans les Contes de Fées*, p. 27, et passim.

⁽¹⁰⁷⁾ V. Barbara Hannah, *Striving Towards Wholeness* (London, 1972).

⁽¹⁰⁸⁾ V. *A London Family — 1870-1890*, apud *The Peep of Day*, citado por A. Goldie, *op. cit.*

Este é, portanto, um dos aspectos que Stevenson critica e em que se afasta das regras da sociedade vitoriana que se baseavam numa noção antinómica da moralidade. Segundo essas regras, pretendia-se que a literatura tivesse um fim utilitário, que era justamente ajudar as crianças a ficarem conscientes dessa antinomia e do castigo que inevitavelmente esperava os maus, assim como da recompensa que obtinham os virtuosos.

Em relação a estes problemas, a que se refere como "the morality business"⁽¹⁰⁹⁾, Stevenson parece ter-se libertado do dogma estrito do Calvinismo, pois declara: "man is a bundle good and bad impulses". A propósito da moralidade a extrair de *Kidnapped*, afirma que ela deve ser "a tailforemost morality". Em *The Persons of the Tale*, Silver actua como porta-voz do autor, quando responde às admoestações do Comandante Smollett, dizendo:

"Now, Cap'n Smollett... dooty is dooty, as I knows, and none the better; but we're off dooty now; and I can't see no call to keep up the morality business"⁽¹¹⁰⁾.

O próprio Stevenson exprimiu a sua opinião sobre o assunto, ao afirmar:

"The word must return some day to the word 'duty' and be done with the word 'reward' "⁽¹¹¹⁾.

Numa carta ao primo, Bob Stevenson, fala das atitudes convencionais perante a vida e conclui:

"On the whole, conduct is better dealt with on the

⁽¹⁰⁹⁾ *Fables*, I — *The Persons of the Taile*, Works, vol. V, p. 337.

⁽¹¹⁰⁾ *Ibid.*

⁽¹¹¹⁾ Citado por Henry James em *Robert Louis Stevenson apud The R.L.S. Companion*, ed. Jenny Calder (Edinburgh, 1980), p. 88.

cast-iron 'gentleman' and duty formula, with as little fervour and poetry as possible; stoical and short"⁽¹¹²⁾.

Como já foi dito, Stevenson não era o único escritor empenhado nesta tentativa de modificação da sociedade através de uma literatura diferente e que se podia até considerar "subversiva". Andrew Lang, ao referir-se aos contos para crianças, diz:

"They are rich in romantic adventure, and the Princes always marry the right Princesses and live happily ever afterwards, while the wicked witches, stepmothers, tutor and governesses are never cruelly punished but retire to the country on ample pension"⁽¹¹³⁾.

Stevenson tinha um sentido lúdico da literatura, não só quando esta se destinava às crianças, como quando era para adultos. Ao falar do objectivo da sua obra, diz pretender apenas divertir os leitores — "no higher aim than amuse". Em *A Gossip on Romance*, escreveu a este propósito:

"Fiction is to the grown man what play is to the child, it is there that he changes the atmosphere and tenor of his life: and when the game so chimes with his fancy that he can join in it with all his heart, when it pleases him with every turn, when he loves to recall it and dwells upon its recollections with entire delight, fiction is called romance"⁽¹¹⁴⁾.

Adoptar esta visão da literatura em pleno vitorianismo era ir contra algumas das regras mais estabelecidas da época. Essa é a explicação para o facto de os escritores que pretendiam tornar o seu

⁽¹¹²⁾ *Ibid.*, p. 91

⁽¹¹³⁾ Roger Lancelyn Green, *Andrew Lang — A Critical Biography* (Leicester, 1964), p. 94.

⁽¹¹⁴⁾ *A Gossip on Romance*, p. 30.

público-leitor consciente da realidade das emoções terem de recorrer a fantasias e de utilizar motivos dos romances, dos contos tradicionais e do mundo dos sonhos. Com esta literatura, que foi rotulada de "escapista", pretendia-se chamar a atenção para os sentimentos e para a imaginação.

Como pode verificar-se no ensaio *A Humble Remonstrance*, Stevenson participou num movimento que contribuiu para a evolução da ficção narrativa. Ao deixar de incluir nas suas obras o que era considerado a 'moralidade', e os pormenores de descrição e da evolução psicológica das personagens — tal como fez em *Treasure Island* — afasta-se da chamada escola realista e abre o caminho ao idealismo. Por esse motivo não inclui cenas relacionadas com amor ou sexo e não usa o chamado método científico nem lhe interessa o determinismo ou a utilidade da sua obra.

Por outro lado, segue as suas próprias regras de lógica e inclui muitos incidentes que são resolvidos por acaso e com frivolidade. Interessa-se também especialmente pela forma e pelo estilo do que escreve.

Estes problemas de crítica literária não deixam de ser pertinentes, pois verifica-se que Stevenson pôs em prática a sua própria teoria ao escrever este "tale of pure adventure".

Pode também considerar-se que *Treasure Island* representa o conflito entre o mundo dos adultos, que apoia o realismo, e o das crianças, que, como é de calcular, preferem o idealismo e tudo o que ele implica. É de notar que Jim, quando rodeado de adultos, não tem iniciativa e faz apenas o que lhe é ordenado, pelo que recebe como recompensa "a silver fourpenny"⁽¹¹⁵⁾. Uma vez no ambiente onírico do mundo irreal da ilha, cumpre o seu dever. Passa assim a interessar-se mais pelo dever ("duty") do que pela recompensa ("reward").

Stevenson sabia que uma sociedade a que o Vitorianismo tinha tirado a fantasia, os sonhos, os heróis e o "romance", estava sedenta de um tipo de literatura diferente. Tal como ele diz, de forma tão clara e característica, o público-leitor estava cansado de "the clink of

⁽¹¹⁵⁾ *Treasure Island*, p. 3.

teaspoons and the accents of the curate”⁽¹¹⁶⁾. Basta pensar nas obras de Thackeray, Trollope ou George Eliot para se ver até que ponto ele tinha razão. Na sua obra ele não seguiu, portanto, as tradições literárias da escola realista, que se baseava no conceito aristotélico de *mimesis*.

Em *Treasure Island*, Stevenson parece, por vezes, fazer uma paródia dos contos tradicionais, tal como fez da literatura oriental em *New Arabian Nights*. No entanto, mesmo nesta obra aparentemente tão despresticiosa, há uma certa ambiguidade psicológica nas personagens, como tem vindo a ser referido.

Além das mencionadas técnicas narrativas que se assemelham às dos contos de fadas e dos romances, Stevenson não resistiu a utilizar a do famoso “point of view” de Henry James.

Temos assim a história contada por narradores múltiplos. O primeiro, Jim, dá-nos até o seu ponto de vista de jovem e o de homem já maduro e experiente. O segundo, Dr. Livesey, repete a narrativa de Jim, mas vista através dos seus olhos. (Part IV — cap. XVI, XVII e XVIII).

O facto de a obra ter sido publicada em folhetim leva também o seu autor a utilizar técnicas apropriadas para manter o interesse dos leitores de uma semana para a outra. Os acontecimentos são apresentados como uma série de problemas que devem ser resolvidos através de um comportamento decisivo, contribuindo assim também para o *suspense*.

A utilização destas técnicas aumenta a ambiguidade e o interesse da obra, que não se limita ao ‘modo’ narrativo arquetípico da literatura tradicional. Stevenson, pondo em prática as suas ideias sobre arte narrativa, recorre ao método a que chamou critério selectivo — “selective criterion” — para escolher os meios que melhor serviam para o fim que tinha em vista.

Ao longo deste estudo têm sido indicados vários aspectos em que Stevenson se antecipou e preparou o caminho para futuros escritores⁽¹¹⁷⁾.

⁽¹¹⁶⁾ *A Gossip on Romance*, p. 27.

⁽¹¹⁷⁾ Walter Allen, *Six Great Novelists* (London, 1955), afirma que *Treasure Island* “... [set] entirely new standards both for boys’ books and light fiction”.

Pode considerar-se que foi um precursor da chamada "New Fiction" ou "Post-Modernist Fiction", que é sobretudo praticada nos Estados Unidos, onde a obra de Stevenson foi tão apreciada.

Há características que são comuns a Stevenson e a autores como Kurt Vonnegut, John Barth, Robert Coover e Jorge Luis Borges, que é considerado o mentor desta escola literária. Refiro-me ao afastamento das técnicas e das convenções tradicionais, ao interesse pelo estilo, e ao facto de apresentarem personagens que são praticamente tipos. O facto de fazerem paródias de formas literárias já anteriormente utilizadas, é também típico deste grupo de escritores.

Este tipo de literatura põe em destaque a dimensão epistemológica da obra e estuda a relação do indivíduo com o ambiente que o rodeia. Interessa-se sobretudo pela maneira como a experiência é filtrada através da parte inconsciente da personalidade. Relata as respostas da imaginação ao contacto com o mundo real.

Os Post-Modernistas (como Joyce e Beckett), seguindo o caminho aberto por Stevenson, recusam-se a definir a Realidade. O próprio mundo que rodeia as personagens depende da percepção que elas têm de si próprias. Ao questionar a função mimética da Arte, a literatura diminui a distinção entre o Real e o Imaginário e aproxima-se, portanto, dos contos de fadas.

Parece evidente que a contribuição de Stevenson (e dos outros romancistas que escreveram para crianças no fim do século XIX) para a "New Fiction" sobre a qual Philip Stevick afirma:

"New Fiction can be different from the old on the basis of its fabulation, its willingness to allow the compositional act a self-conscious prominence and to invest that act with love, a sense of game, invention for its own sake, Joy"⁽¹¹⁸⁾.

O comentário de Stevick demonstra como há coincidência entre

⁽¹¹⁸⁾ *Sherazade Runs out of Plots*, *Tri Quarterly*, nº 26, Winter 1973, p. 362. Citado em Mary Ruth Yoe, *The Fairy Tale in Post-Modernist American Fiction*, tese de licenciatura não publicada, apresentada à Univ. de Edinburgo em 1976.

as já referidas ideias de Stevenson sobre a arte narrativa e os objectivos desta escola literária. A obra de Stevenson surge, portanto, precursora de muito do que encontramos na ficção narrativa moderna.

Confirma-se assim, que *Treasure Island*, embora pareça uma obra ligeira e quase frívola, é muito mais do que uma simples história de aventuras para rapazes⁽¹¹⁹⁾.

O facto de a obra se encontrar agora nas bibliotecas infantis não nos deve induzir em erro. Primeiro, porque está na companhia das de grandes escritores, como Scott, Dickens, Melville, Twain e Conrad. Segundo, porque daí só se pode concluir que, devido ao tema e à pujança artística com que este foi tratado, estamos perante algo que, como tantas outras verdadeiras obras de arte, interessa não só a uma elite culta como também às crianças e aos leitores menos exigentes. Corresponde, portanto, inteiramente aos requisitos do seu autor, como já vimos.

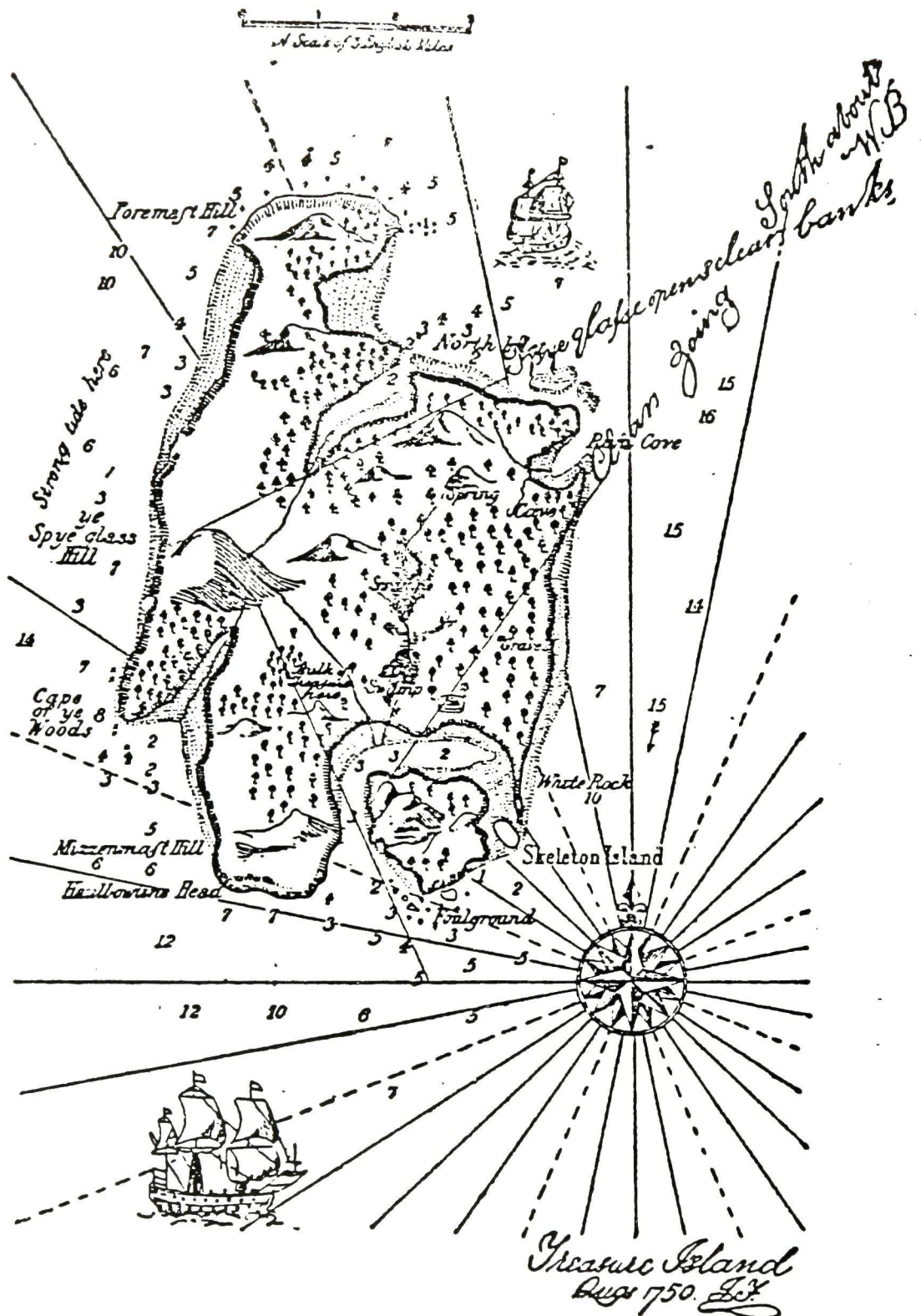
Stevenson, ao escrever *Treasure Island*, elevou o nível artístico da literatura para jovens. Deu um ar de novidade e estranheza a um simples conto infantil. Tal característica justifica que este trabalho termine, como principiou, com uma citação de Coleridge:

“To give the charm of novelty to things of everyday, to excite a feeling analogous to the supernatural by awakening the mind’s attention from the lethargy of custom and directing it to the wonders of the world before us...”.

⁽¹¹⁹⁾ A ambiguidade da obra é reflexo do autor sobre quem Richard Aldington, *Portrait of a Rebel*, afirma: “On the surface Robert Louis Stevenson seemed all frivolity and flippancy, but beneath he was flint.” (p. 35).



Frontispício da primeira edição ilustrada de "Treasure Island".



Given Above I & M^r W Bones Maite of 3^e Walrus
Curannah this twenty July 1754 W. B.

To some of Chart, latitude and
longitude struck out by J. Hawkins